

Ornament v prostoru

The Ornament in Space

Prostor, ve kterém se nacházíte, vznikl v roce 1882 pro potřeby Moravského uměleckoprůmyslového muzea. Bohatá dekorativní výzdoba interiéru patří do období vymezeného naší výstavou. Architekt budovy Johann Georg Schoen tu spolupracoval s mnoha dekoratéry. Ornament měl mrtvou hmotu stěn opticky rytmizovat, uvádět v harmonický soulad část s celkem. Věřilo se, že prostřednictvím dekorativní výzdoby jsou prostor a materie stavby prodchnuty a „spiritualizovány“ tvořivým duchem. V psychologické rovině ornament zbavoval strachu z holé prázdnoty (horror vacui). Správný ornamentální motiv obsahoval kvality vlastní přírodě, na které byl člověk zvyklý: formální řád i složitost, resp. chaos. V roce 1910 modernista Adolf Loos vystoupil ve Vídni s vlivnou a hojně citovanou přednáškou, nazvanou „Ornament a zločin“, v níž ostře brojil proti dekorativismu. Sám Loos byl ale hluboce svázán s ornamentální kulturou předcházející generace. Na ornamentální výzdobě tohoto interiéru se mimo jiné podílela i brněnská kamenická firma rodičů slavného architekta – Adolf Loos (Witwe). Proto jsme se rozhodli akcentovat konkrétní ornament historického prostoru a učinit z něj samostatný „exponát“. Centrální ornamentální rozeta je symbolickým jádrem prostoru, umožňuje vitální tep místa. Digitálně animovaný průzkum lineárních konfigurací rozety navrhl a realizoval Komplot (Jan Závěský).

The space in which you, as visitor, are standing, was created for the Moravian Museum of Applied Arts in 1882. The rich decoration of the interior comes from the period in which the exhibition took place, and is the work of the architect Johann Georg Schoen, with the active help of a number of other decorators. Ornament was to relieve the dead mass of the walls by means of optical rhythm, and to unite the whole in harmony. At the time, it was accepted that, through decoration, the space and substance of the building would be “spiritualized” with creativity. At the psychological level, ornament drove away the fear of the empty, horror vacui. A proper ornamental motif contained those qualities intrinsic to nature to which people were accustomed: both in the order of form and complexity, or the level of chaos. Modernist Adolf Loos delivered his momentous “Ornament and Crime” lecture to Vienna in 1910. Frequently cited and quoted since, it was a sharp attack on decorativism. Nonetheless, Loos himself was closely associated with the ornamental culture of the previous generation. The Adolf Loos (Witwe) stonemasonry company from Brno, owned by the parents of the famous architect, participated in the ornamental decoration of this interior. Thus we decided to draw attention to the reality of ornamentation created for this space and thus making the whole an exhibit in itself. The digitally-animated approach to the linear configurations of the rosette was executed by the Komplot (Jan Závěský).

IV.

Ornamentální arabeska jako otisk pohybu

The Ornamental Arabesque as an Impression of Movement

Ornament měl být vyjádřením věčně plynoucího rytmu života a neustálé proměny, měl respektovat přirozený tělesný pohyb a dynamiku. Zájem ornamentalistů o zachycení pohybu a vizuální vyjádření dynamického rytmu předjímal ústřední téma italských futuristů. Chronofotografické záznamy pohybu, které realizoval francouzský fyziolog Étienne-Jules Marey, znali nejen stoupenci umělecké avantgardy (Giacomo Balla, Marcel Duchamp, František Kupka). Fyziologickou stopu pohybu chtěli do ornamentální zkratky záměrně zahrnout také dekoratéři – Alfons Mucha, Vojtěch Preissig, Walter Crane – a někteří představitelé uměleckého spolku Wiener Werkstätte. Speciální chronofotografickou puškou Marey zachytil jednotlivé fáze lidského a zvířecího pohybu a zaznamenal tak obvyklou, zdravou křivku tělesné akce. Preissig zachycoval stopu letu vlaštovek, Auchentaller skoky žab, Moser míhavý pohyb hejna ryb, Mucha přepisoval abstraktní trajektorii pohybu tanečnice. Ornamentální arabeska byla otiskem tělesného pohybu, jeho hraniční abstrakcí.

Na filmové smyčce jsou v návaznosti na chronofotografii Mareyho a zmiňované ornamentální experimenty extrémně zpomalené záznamy několika akrobatických skoků. V postprodukci byly na klíčové tělesné partie přiřazeny body, které zanechávají v prostoru viditelnou arabesku vytvořenou pohybem těla. Cyklus Ornament 1–5 složený z pěti skoků vytvořil Komplot (Ondřej Přibyl, Martin Chum) ve spolupráci s divadlem La Putyka (akrobat Dan Komarov).

Ornament was to express the eternally flowing rhythm of life and permanent change; it was to respect natural physical movement and dynamics. The ornamentalists’ interest in capturing movement and the visual expression of dynamic rhythm anticipated the central subject matter of the Italian futurists. Artists associated with the avant-garde (Giacomo Balla, Marcel Duchamp, František Kupka) were familiar with the chronophotographic records of movement made by French physiologist Étienne-Jules Marey. Decorativists such as Alfons Mucha, Vojtěch Preissig, Walter Crane and some exponents of the Wiener Werkstätte also tried to incorporate physiological impressions of movement into ornamental reductions. Using a special chronophotographic gun, Marey captured the individual phases of human and animal movement and thus recorded a typical, “healthy” reduction of physical action. Preissig went on to capture the trajectories of swallows’ flight, while Auchentaller recorded frogs’ leaps, Moser the fluttering movement of schools of fish, and Mucha transcribed the abstract trajectory of a dancer’s moves. Ornamental arabesque was an impression of physical movement, its utmost abstraction.

The film loop on Marey’s chronophotography and the ornamental experiments features extremely slowed-down records of several acrobatic jumps. In post-production, the key body parts were provided with points that leave a visible arabesque created by the body’s movement in space. The Ornament 1–5 cycle, consisting of five jumps, is by the Komplot studio (Ondřej Přibyl, Martin Chum), in collaboration with the La Putyka theatre (acrobat Dan Komarov).



Teorie barev a trhaný obraz kaleidoskopu

The Theory of Colours and the Shattered Image in a Kaleidoscope

Ústředním objektem tohoto oddílu výstavy je zvětšený model kaleidoskopu. Zmenšenou verzi používali s oblibou ornamentalisté v období secese i art deco. Dvě zrcadlové plochy umožnily rozbít plynulost vzoru a symetricky jej – v závislosti na úhlu posunu – násobit. To, co bychom dnes snadno vyrobili díky počítačovým programům, umožňovaly odrazové plochy zrcadel. Kaleidoskop byl praktickou pomůckou, používali ho Alfons Mucha, František Kupka, Julius Klinger, Hanns Anker a ve dvacátých letech také Adélaïde a Maurice Pillard-Verneuil. Posledně jmenovaná manželská dvojice vytvořila brilantní soubor ornamentálních předloh, které směle konkurují abstrakci v oblasti „vysokého umění“. Kaleidoskopické vzory se často objevují na textiliích. Každý dekoratér musel důvěrně znát teorii barev vycházející z fyzikálního rozkladu světla na barevnou škálu. Ornament měl respektovat základy barevného kontrastu a barevnou kombinatoriku, a to proto, že obrazec měl být pro oko „vizuálně komfortní“. Žlutou měla přirozeně doplňovat modrá, červenou zelená, což lze snadno vyčíst z barevného kruhu manuálu inspektora pro ornamentální kreslení Antona Anděla. K cenným exponátům patří vedle bibliofilsky hodnotných ornamentálních alb zejména návrhy dekorů od Františka Kupky.

The central object of this section is an enlarged model of a kaleidoscope. In smaller form, it was a favourite tool of ornamentalists of both art nouveau and art deco. Two mirror surfaces enable regular patterns to be broken up and symmetrically multiplied, depending on the angle of shift. What today appears so easily reproduced by computer programmes was then facilitated by the reflective surfaces of a pair of mirrors. The kaleidoscope was a practical aid used by Alfons Mucha, František Kupka, Julius Klinger and Hanns Anker. In the 1920s, Adélaïde and Maurice Pillard-Verneuil created a brilliant series of ornamental templates that withstands comparison to abstraction in the sphere of “high art”. Kaleidoscopic patterns often appeared on textiles. Every decorativist had to be familiar with the theory of colours based on the physical dispersion of light into a colour scale. Ornament was to respect the basics of colour contrast and colour combination, as an image had to be “visually comfortable” to the eye. Yellow was to be naturally supplemented by blue and black with green, as can be seen in the colour circle of a manual by Anton Anděl, an ornamental drawing inspector. Valuable exhibits include, as well as bibliophile ornament albums, decoration patterns by František Kupka.